WYDAWNICTWO ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE

PAMIĘTNIK MUZEALNY

ZESZYT PIERWSZY

(CIĄG DALSZY PAMIĘTNIKA ZJAZDÓW DELEGATÓW MUZEÓW W POLSCE)

POD REDAKCJĄ
ZBIGNIEWA BOCHEŃSKIEGO

KRAKÓW MCMXXXII

NAKŁADEM ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE, Z ZASIŁKU MINISTERSTWA WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA PUBLICZNEGO.

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE

PAMIĘTNIK MUZEALNY

ZESZYT PIERWSZY

(CIĄG DALSZY PAMIĘTNIKA ZJAZDÓW DELEGATÓW MUZEÓW W POLSCE)

POD REDAKCJĄ
ZBIGNIEWA BOCHEŃSKIEGO

KRAKÓW MCMXXXII

NAKŁADEM ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE, Z ZASIŁKU MINISTERSTWA WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA PUBLICZNEGO.

WYKONANO W DRUKARNI MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE

OD REDAKCJI.

Zeszyt niniejszy jest pierwszym, noszącym tytuł Pamiętnika Muzealnego. Zmiana tytułu jest następstwem zmiany w pewnej mierze zakresu wydawnictwa, które ukazując się poprzednio w formie Pamiętników poszczególnych zjazdów delegatów muzeów, z natury swej obejmowało tylko sprawozdania i referaty, wygłoszone na tych zjazdach. Obecnie idąc za wskazówkami zjazdu krakowskiego, odbytego w grudniu r. 1930, postanowiliśmy rozszerzyć zakres niniejszego wydawnictwa przez pomieszczanie nietylko referatów zjazdowych, ale i innych prac z zakresu muzealnictwa. Pamiętnik Muzealny będzie się ukazywać w miarę potrzeby i materjału.

W pierwszym zeszycie Pamiętnika, wydanego z zasiłku Ministerstwa W. R. i O. P., drukujemy artykuł prof. Karola Homolacsa, na temat zagadnienia klasyfikacji muzeów, tak aktualnego u nas wobec licznie powstających instytucyj o różnorakim charakterze muzealnym.

* * *

PROTOKÓŁ

VII. ZJAZDU DELEGATÓW ZWIĄZKU MUZEÓW W POLSCE

ODBYTEGO W CIESZYNIE W DNIACH 21 — 22 CZERWCA 1931 ROKU.

Na zjazd przybyli: dr Jadwiga Przeworska jako delegat Ministerstwa W. R. i O. P. oraz następujący reprezentanci instytucyj, zrzeszonych w Związku: z Warszawy: dr Alfred Lauterbach, dyrektor Państw. Zbiorów Sztuki; Stanisław Leśniowski, dyrektor Muzeum Przemysłu i Rolnictwa; prof. dr Włodzimierz Antoniewicz, dyrektor Muzeum Archeologicznego im. E. Majewskiego Tow. Nauk. Warsz. oraz delegat Rady Głównej Pol. Towarzystwa Krajoznawczego; dr Ludwik Grajewski, kustosz Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej; — z Krakowa: dr Feliks Kopera, dyrektor Muzeum Narodowego, Józef Kwiatkowski, inż. dr Kazimierz Buczkowski i dr Zbigniew Bocheński, kustosze tegoż Muzeum; inż. Eugenjusz Tor, dyrektor Muzeum Przemysłowego i p. Irena Bojarska, zast. kustosza tegoż Muzeum; Seweryn Udziela, dyrektor Muzeum Etnograficznego; dr Stanisław Świerz-Zaleski, kustosz Państw. Zbiorów Sztuki na Wawelu; — ze Lwowa: dr Aleksander Czołowski, dyrektor Muzeum Hist. m. Lwowa i Muzeum im. Jana III; dr Karol Badecki, wicedyrektor j. w.; dr Jarosław Pasternak, delegat Towarzystwa Nauk. im. Szewczenki; — z Poznania: dr Marjan Gumowski, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego i dr Alfred Brosig, kustosz Muzeum Wielkop.; — z Katowic: dr Tadeusz Dobrowolski, dyrektor Muzeum Śląskiego; — z Przemyśla: ks. dr Stefan Momidłowski, kustosz Muzeum Diecezjalnego i inż. Kazimierz Osiński, kustosz Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej; — z Grodna: Józef Jodkowski, dyrektor Muzeum Państwowego; — z Bydgoszczy: Radca Janicki, reprezentant Muzeum Miejskiego; — z Łodzi: Jan Manugiewicz, delegat Muzeów Miejskich; — ze Stanisławowa: dr Józef Grabowski, kustosz Muzeum Pokuckiego; — z Cieszyna: Adam J. Borkowski, delegat Muzeum Miejskiego i Ludoznawczego; — z Tarnopola: prof. Adam Stoffel, delegat Muzeum Podolskiego.

Ponadto w charakterze gości przybyli: mjr. Liske, twórca i b. kierownik Muzeum Wojska w Poznaniu oraz Jerzy Langman, kustosz Muzeum Śląskiego w Katowicach.

Otwarcie zjazdu odbyło się dn. 21 czerwca o godz. 9 rano w sali Rady miejskiej w obecności delegatów instytucyj muzealnych, zrzeszonych w Związku, burmistrza dra W. Michejdy i zarządu miasta Cieszyna, starosty miejscowego, władz wojskowych i licznych gości. Zjazd zagaił przewodniczący dyr. Kopera, witając zebranych i dziękując burmistrzowi drowi Władysławowi Michejdzie za zaproszenie Związku na tegoroczne obrady do Cieszyna. Następnie przemówił dyr. Dobrowolski w imieniu Wojewody śląskiego a po nim dr Michejda. Uroczystość otwarcia zakończył odczyt dyr. Fr. Popiołka na temat dziejów urzędowego języka na Śląsku Cieszyńskim.

O godz. 11 uczestnicy zjazdu wzięli udział w uroczystem otwarciu Muzeum miejskiego, przyczem imieniem Związku przemawiał dyr. Kopera. O godz. 12 uczestnicy byli obecni przy odsłonięciu pomnika Mieszka, pierwszego księcia cieszyńskiego.

Właściwe obrady rozpoczęły się o godz. 4 popoł. w Sali Rady miejskiej.

Obrady zagaił przewodniczący dyr. Kopera i poświęcił wspomnienia pośmiertne zmarłym współpracownikom Związku: ś. p. drowi Stanisławowi Zarewiczowi, kustoszowi Muzeum im. kr. Jana III we Lwowie (zm. 12 stycznia 1931) i ś. p. Mikołajowi Piotrowskiemu, dyrektorowi Archiwum i Zbiorów XX Sanguszków w Gumniskach i Podhorcach (zm. 5 czerwca 1931).

Sekretarz odczytał telegram z życzeniami owocnych obrad, przysłany przez X. dra Stanisława Bulandę, kustosza Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie.

Odczytanie protokołu z ostatniego zjazdu spadło z porządku obrad, ponieważ został on w całości wydrukowany w Pamiętniku.

Następnie przystąpiono do sprawozdania Zarządu za czas od grudnia 1930. Przewodniczący zdał sprawę z delegacji Związku, która w osobach pp. Kopery, Czołowskiego i Tora przedłożyła Panu Ministrowi W. R. i O. P. memorjał w dniu 26/III. b. r. Tekst memorjału został w całości wydrukowany w drugim numerze „Komunikatu". P. Minister podziękował za zwrócenie mu uwagi na muzea i przyrzekł Związkowi poparcie.

Przewodniczący poinformował o obecnym stanie Muzeum Etnograficznego w Krakowie. W związku z tem odczytano pismo Gminy m. Krakowa z dn. 25 maja b. r. do Kancelarji cywilnej

Pana Prezydenta Rzeczypospolitej. Przeniesienie z Wawelu składów Muzeum Narodowego dla zrobienia miejsca zbiorom Muzeum Etnograficznego zostało już częściowo przeprowadzone. Natomiast Kuratorjum Okr. Szkoln. Krak., zajmujące jako sublokator Gminy część dotyczącego gmachu, nie chce się z niego usunąć, a Kancelarja cyw. uzależniła możność wprowadzenia się tam Muzeum Etnograficznego od opróżnienia części, zajmowanej przez Kuratorjum. W każdym razie ze strony Gminy m. Krakowa i Muzeum Narodowego uczyniono wszystko, aby Muzeum Etnograficzne dla Krakowa uratować.

Sekretarz odczytał następnie list X. Arcyb. Teodorowicza w sprawie założenia Muzeum diecezjalnego Ormiańskiego we Lwowie, zawierający obietnicę zajęcia się tą sprawą w miarę możliwości finansowych po ukończeniu restauracji katedry.

Dr Buczkowski informował obecnych o wydawnictwach Związku. Podanie do Ministerstwa W. R. i O. P. o udzielenie subwencji na ten cel zostało załatwione odmownie. Druk Pamiętnika VI. zjazdu oraz statutu został pokryty ze szczupłego funduszu Związku, a nr. 2-gi Komunikatu mógł się ukazać tylko dzięki uczynności Muzeum Przemysłowego w Krakowie.

W sprawie statutu informował dr Buczkowski, że statut, uchwalony na ostatnim zjeździe został zatwierdzony przez Województwo po uzupełnieniu go dwoma punktami. Jeden dotyczył liczby członków zarządu, potrzebnej do powzięcia ważnej uchwały; liczbę tę ograniczono do czterech. Drugi punkt dotyczył osoby, dziedziczącej majątek Związku, na wypadek rozwiązania. Jako sukcesora podano więc Redakcję „Rzeczy Pięknych“, czasopisma wydawanego przez Muzeum Przemysłowe w Krakowie.

Ze względu na przystąpienie w ostatnim czasie do Związku większej ilości nowych muzeów, będą rozesłane dodatkowe karteczki do legitymacyj związkowych, uprawniających do zwiedzania muzeów. Zaznaczyć należy, że zarząd Związku postara się, aby w przyszłym roku legitymacje miały bardziej praktyczną formę. Legitymacje te mogą stać się prawdziwem udogodnieniem dla urzędników muzealnych, zapewniając im wstęp do wszystkich związkowych muzeów, o ile zarządy poszczególnych instytucyj będą się starały zawsze je uznawać i honorować. Odnośnie do innych czynności sekretarjatu należy wspomnieć o ankiecie, rozpisanej na prośbę Związku kształcenia dorosłych (The Wordl Association for Adult Education) w Londynie. Ankietę tę ze względu na to, że jej pytania były w znacznej części nieaktualne dla muzeów w Polsce,

rozesłał sekretarjat tylko do części muzeów związkowych i to w formie bardzo uproszczonej. Zarząd wspomnianego Związku kształcenia dorosłych nadesłał na ręce przewodniczącego gorące podziękowanie za rozesłanie ankiety.

Sekretarz zawiadomił, że w czasie od marca 1931 przystąpiły do Związku następujące instytucje:

Muzeum Regjonalnego Twa Ukraińskiego „Bojkiwszczyna“ w Samborze,

Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie,

Muzeum Archeologiczne im. E. Majewskiego Tow. Nauk. Warszawskiego,

Rada Główna Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego imieniem 21 muzeów i zbiorów krajoznawczych,

oraz trzy miejskie muzea w Łodzi:

Muzeum Historji i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów,

Muzeum Etnograficzne,

Muzeum Przyrodniczo-Pedagogiczne.

Następnie skarbnik dyr. Tor przedłożył sprawozdanie kasowe:

Przychody wdg. ks. kasy do dn. 19 czerwca 1931	zł.	1.160·—
Rozchody „ „ „ „ „ „ „	„ „	870·85
Saldo na 19. VI. 1931	zł.	289·15

Wpłacone wkładki:

17 muzeów	po zł. 50·—	zł. 850·—
3 muzea	„ „ 30·—	„ 90·—
2 „	„ „ 25·—	„ 50·—
4 „	„ „ 20·—	„ 80·—
6 muzeów	„ „ 10·—	„ 60·—
		zł. 1.130·—

(reszta za wydawnictwa) zł. 30·—

Na wniosek Komisji rewizyjnej uchwalono absolutorjum.

W dyskusji nad sprawozdaniem zarządu roztrząsano sprawę pomieszczenia Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Dyr. Udziela wyraził podziękowanie za opiekę ze strony Związku i informował o stanie lokalu, w którym się Muzeum mieści.

Dr Przeworska oznajmiła, że wiceminister Pieracki oświadczył się za tem, aby Muzeum Etnograficzne zostało na Wawelu, z tem jednak, że kursy nauczycielskie, umieszczone tam przez Kuratorjum ustąpią dopiero 2 lipca 1932.

W dalszym ciągu dyskusji, w której zabierali głos także oprócz przewodniczącego, prof. Antoniewicz, dyr. Czołowski i dyr. Do-

browolski, uchwalono wysłać do Warszawy delegację w osobach dyr. Kopery, dyr. Udzieli i dyr. Dobrowolskiego, któraby wręczyła p. Ministrowi memorjał w tej sprawie.

Następnie dyr. Czołowski, nawiązując do inicjatywy ś. p. Bohdana Janusza, mówił o zamierzonej wystawie zabytków ormiańskich, którą ma urządzić Towarzystwo Miłośników przeszłości Lwowa. Dyr. Czołowski dołoży wszelkich starań, aby wystawa ta była początkiem muzeum Ormiańskiego, dla którego znajdzie się też stosowne pomieszczenie.

Dyr. Lauterbach, nawiązując do memorjału, przedłożonego d. 26 marca br. p. ministrowi Czerwińskiemu, dotknął sprawy ustawy muzealnej, która byłaby prawną podstawą dla ewentualnego referenta dla spraw muzealnych w Ministerstwie W. R. i O. P. Ustawa taka jest konieczna i byłoby dobrze, gdyby z projektem wystąpił Związek.

W dyskusji, która się nad tym tematem rozwinęła, zabierali głos oprócz przewodniczącego i przedmówcy pp. Czołowski, Osiński, Manugiewicz, Grajewski, Leśniowski, Antoniewicz, Gumowski, Przeworska, Dobrowolski i Borkowski. Ostatecznie oświadczono się za koniecznością opracowania projektu ustawy i uproszono dyr. Lauterbacha, aby taki projekt przygotował. Projekt ten w formie ankiety zostanie przez zarząd rozesłany dyrekcjom wszystkich muzeów związkowych, które wyrażą swoją opinję, i nadeślą odpowiedzi w terminie do końca października br. Odpowiedzi te zostaną rozpatrzone na specjalnem posiedzeniu zarządu, który je uzgodni i ewentualnie przedłoży na plenum. Wyrażono zapatrywanie, że ustawa może być tylko ramową, nie może wchodzić w szczegóły — musi określać stosunek państwa do muzeów, nie może wkraczać w wewnętrzne ich sprawy. Zasadniczo ma ona obejmować wszystkie muzea, a więc także muzea przyrodnicze i t. p. Wyrażono również (p. Borkowski) postulat, aby w ustawie była uwzględniona kwestja bytu pracowników muzealnych.

Na zakończenie dyr. Lauterbach zakomunikował, że „Office international des musées" międzynarodowego instytutu współpracy intelektualnej przy Lidze Narodów zwołuje w roku bieżącym konferencję muzeologów do Aten. Dyr. Lauterbach przyjmuje zgłoszenia z Polski. Na tem posiedzenie zamknięto.

Wieczorem o godz. 9 uczestnicy zjazdu wzięli udział w raucie, wydanym z okazji zjazdu przez Zarząd miasta Cieszyna.

Drugie posiedzenie Zjazdu odbyło się nazajutrz 22 czerwca od g. 9 do 12. Dyr. Lauterbach zdał sprawę z działalności sekcji

konserwatorsko-technicznej. Mówca zreferował szereg odpowiedzi poszczególnych muzeów na rozesłaną ankietę: Jakie są najważniejsze i najpilniejsze zagadnienia konserwatorskie. W dyskusji dyr. Leśniowski oświadczył się za następującym programem prac sekcji:

1) zorganizowanie kursu restauratorów,
2) wydanie podręcznika dla konserwacji,
3) stworzenie wielkiej pracowni konserwatorskiej przez skoncentrowanie sił i środków.

Prof. Antoniewicz zaproponował zebranie adresów firm i pracowni konserwatorskich.

Dyr. Czołowski wniósł, aby zarząd Związku wziął na siebie utworzenie przy sobie centrali porady technicznej dla muzeów związkowych. Po dyskusji, w której wzięli udział pp. Gumowski, Udziela, Przeworska, Osiński, Dobrowolski, dyr. Lauterbach zreasumował wyniki obrad stwierdzając, że narazie sprawa utworzenia centralnej pracowni restauratorskiej nie jest aktualną i że podobnie ma się rzecz z podręcznikiem o konserwacji; mówca postawił ostatecznie wniosek, który przeszedł 1) aby zarząd rozesłał ankietę dotyczącą adresów firm i specjalistów restauratorów, 2) aby zarząd Związku spełniał funkcje poradni w sprawach konserwacji, 3) aby artykuły odnoszące się do konserwacji drukować w odpowiedniem piśmie. Ten ostatni wniosek zmodyfikowano w ten sposób, że zarząd Związku winien zasilać swemi komunikatami i pracami z ogólnego zakresu muzeologji „Ziemię“, zaś artykuły specjalne techniczno-konserwatorskie będzie się drukować w czasopiśmie konserwatorskiem. Nadto przeszedł wniosek dyr. Lauterbacha, aby zarządy muzeów żądały od restauratorów protokołów z ich prac.

Dr Bocheński informował następnie o działalności sekcji Muzeum kultularno-obyczajowego, której inicjatorem był śp. Mikołaj Piotrowski. Sekcja, obrawszy sobie za przewodniczącego X. Romana Sanguszkę, postawiła sobie za zadanie wynaleźć dwór drewniany, któryby obrazował kulturę szlachecką w łączności z kulturą ludową, dążyć do uzyskania go i przeniesienia na teren Lasu Wolskiego pod Krakowem, gdzie wraz z innemi okazami budownictwa ludowego tworzyłby rodzaj muzeum o typie Skanzenowskim. Sekcja postanowiła poinformować o swych zamierzeniach konserwatora generalnego p. Jerzego Remera (co już uskuteczniono) oraz dokonać rejestracji dworów XVII i XVIII w. na terenie Rzpltej przy pomocy urzędów konserwatorskich ze szczególnem uwzględnieniem objektów, zagrożonych parcelacją.

Po dyskusji, w której zabierali głos pp. Udziela, Czołowski, Tor i Antoniewicz, wybrano do sekcji na miejsce śp. Piotrowskiego dyr. Udzielę i polecono, aby sekcja porozumiała się z istniejącym komitetem dla muzeum skanzenowskiego w Lesie Wolskim i razem z nim akcję prowadziła. O ile sekcja znalazłaby fundusze na zakupno dworu i przeniesienia go do Lasu Wolskiego, to należałoby zainteresować tem Ministerstwo Reform Rolnych, które mogłoby jakiś dwór z resztówki sprzedać tanio, a może nawet podarować.

Następnie przeszedł wniosek dra Buczkowskiego, aby muzea związkowe przy sprzedaży swych wydawnictw udzielały sobie wzajemnie i urzędnikom muzeów związkowych zniżek.

Dyr. Czołowski, nawiązując do referatu wypowiedzianego na ostatnim zjeździe przez dyr. Jodkowskiego, rozwinął dyskusję nad sprawą licznego powstawania nowych drobnych muzeów. Po przemówieniu dra Grabowskiego, który wykazał, jak ryzykowne byłoby krępowanie inicjatywy prywatnej w zbieraniu i jak często z takich drobnych kolekcyj korzystają z czasem muzea większe, postanowiono trzymać w ewidencji drobne zbiory i starać się, aby w przyszłości weszły one w skład odpowiednich jednostek większych.

Dyr. Leśniowski mówił o ogólnych potrzebach muzeów. Wykazał konieczność wzmożenia aktywności w prasie, reklamowania muzeów i spraw muzealnych, zakładania Kół Przyjaciół, starania się o powiększenie frekwencji zwiedzających (objaśnianie zbiorów przez kustoszów).

Prof. Antoniewicz mówił, że Ministerstwo Handlu i Przemysłu wpływa na cechy, aby oddawały swe pamiątki i zbiory do muzeów, co należy wykorzystać.

Następnie dr Przeworska w związku z przesłanym na piśmie wnioskiem kust. Zborowskiego wniosła o utworzenie nowej sekcji Muzeów Krajoznawczych, co po wyjaśnieniach ze strony prof. Antoniewicza przyjęto.

Dokonano wyboru zarządu w dawnym składzie z kooptacją prof. Antoniewicza oraz Komisji rewizyjnej również w dawnym składzie.

Na wniosek członka Komisji rewizyjnej inż. Osińskiego, referującego wniosek dra Komornickiego, w sprawie wyrachowań dawnego zarządu Związku za lata 1924—30, postanowiono zażądać od dra Kłyszewskiego, ówczesnego skarbnika, przysłania alegatów do rachunków, względnie postąpienia w myśl jego propozycji, zamieszczonej w liście do p. Feliksa Łopieńskiego, ówczesnego wiceprezesa Związku.

W dalszym ciągu wniosków i interpelacyj prof. Antoniewicz wyraził życzenie, aby sekcja organizacyjna określiła normę przyjmowania większej grupy muzeów, stanowiących pewną całość (np. Muzea Krajoznawcze), oraz aby w czasie następnego zjazdu poświęcić czas pewien na zagadnienia techniczne.

Postanowiono, że następny zjazd odbędzie się w maju 1932 r. w Przemyślu; obrady trwać będą dwa dni (sekcje), a trzeci będzie poświęcony zwiedzaniu zabytków miasta i okolicy[1]).

Dr Grajewski wskazał na fatalne położenie Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie, na zupełne wstrzymanie subwencji, redukcję fachowych sił i t. d. Uchwalono wysłać pismo w tej sprawie z protestem do odpowiednich czynników.

Prof. Antoniewicz apeluje, aby Związek pomógł Radzie Głównej Muzeów Krajoznawczych w opracowaniu racjonalnej sieci muzeów polskich istniejących oraz projektowanych.

Po wyczerpaniu porządku obrad, Przewodniczący ogłosił zamknięcie Zjazdu, poczem uczestnicy zwiedzili miejscowe zbiory prywatne p. Konczakowskiego, obejmujące pierwszorzędną zbrojownię i kolekcję zabytków przemysłu artystycznego, oraz Bibljotekę im. ks. Leopolda Szersznika. Całe popołudnie zajęła następnie wspólna wycieczka autobusem do Istebnej i Wisły, urządzona przez Zarząd miasta Cieszyna.

Uczestnicy Zjazdu wywieźli z Cieszyna najmilsze wspomnienia i głęboką wdzięczność za nadzwyczaj gościnne przyjęcie ze strony Zarządu miasta z Burmistrzem Drem Władysławem Michejdą na czele, oraz całego społeczeństwa cieszyńskiego.

Sekretarz: *Zbigniew Bocheński.*

Przewodniczący: *Feliks Kopera.*

★ ★ ★

[1]) Na zebraniu Zarządu Związku, odbytem w Warszawie w dn. 29 stycznia 1932 r., uchwalono na listowną prośbę inż. K. Osińskiego, kustosza Muzeum Narod. Ziemi Przemyskiej, odłożyć zjazd do września 1932 r. *Red.*

KAROL HOMOLACS
Kustosz Muzeum Przemysł. w Krakowie.

PROBLEM KLASYFIKACJI MUZEÓW.

Podział Muzeów jest dotychczas ujmowany w sposób dość dowolny w zależności od wielu czynników ubocznych, często jednostronnych. Racjonalne rozsegregowanie Muzeów oparte na założeniach istotnych, trwałych i ogólnych należy do zadań trudnych i, o ile mi wiadomo, dotychczas nie rozwiązanych. Aby to zagadnienie ująć od podstaw, należy, zdaniem mojem, zastanowić się najpierw, na jakich zasadach można wogóle gromadzić przedmioty w zbiorach. Oczywiście, że mogą to być zasady niesłychanie różnorodne, ale wydaje mi się, że dadzą się one ująć w dwie grupy ogólne:

Do pierwszej grupy zaliczam zasady określające powstawanie formy; do drugiej zaś te zasady, które umożliwiają grupowanie form, bez względu na źródło ich powstania, w pewne kompleksy, względnie szeregi.

W podziale tym należy uwzględnić wszelkie możliwe formy, ponieważ niema takiego przedmiotu, któryby nie mógł dziś lub jutro wejść do jakiejś kolekcji. Należy też stworzyć ramy dla wszelkich możliwych zasad komasowania, względnie szeregowania przedmiotów, ponieważ nie można przewidzieć, jakie zasady pod tym względem mogą okazać się pożądane.

Dążąc do stworzenia takich zasadniczych, ogólnych ram, mających stanowić podstawę do klasyfikacji Muzeów, rozpocznę od omawiania pierwszej z dwóch wymienionych powyżej zasad (zasady uwzględniającej sposób powstawania formy).

Istnieją trojakie źródła, do których odnieść się daje powstanie każdej rzeczywistej formy materjalnej. Źródła te określić można jako: 1) Przyroda, 2) Technika i przemysł, 3) Geometrja.

Do tych trzech dodać można, jako czwarte: „Sztukę“, chociaż biorąc ściśle, sztuka nie jest właściwie źródłem nowych form

zasadniczych, i polega raczej na rozwijaniu, bogaceniu, zestawianiu, transformacji itp. istniejących już form rzeczywistych, wytworzonych przez przyrodę, technikę, względnie geometrję, przyczem formy te mogą być urzeczywistnione, jako takie, albo też odtworzone w bryle, lub też obrazowo na płaszczyźnie.

Sztuka tzw. czysta powstaje w zasadzie na podłożu form wytworzonych przez przyrodę i polega na ich obrazowaniu; architektura zaś i przemysł artystyczny powstają na podłożu form techniczno-przemysłowych i polegają na ich artystycznem opracowaniu.

Formy geometrycznego pochodzenia, czyli formy abstrakcyjne, mogą pojawiać się zarówno w jednej jak i w drugiej dziedzinie sztuki. Jest rzeczą mało prawdopodobną, aby powstały jakieś zbiory, gromadzące specjalnie przedmioty wytworzone na założeniach geometrycznych, ponieważ formy takie, jako abstrakcyjne, nie mają bezpośredniego związku z realnemi problemami życia. Wobec tego, omawiając podział Muzeów można pominąć geometrję jako źródło form. Wypadałoby tedy ograniczyć się do uwzględnienia przyrody i techniki jako dwóch zasad powstawania form rzeczywistych. Wydaje mi się jednak koniecznem uznać w tym wypadku sztukę, jako trzecią zasadę wytwarzającą formy, a to z tego względu, że sztuka, chociaż nie rodzi samych elementów formy, ale je rozwija oraz organizuje i na tej drodze powołuje do życia nowe zjawiska, które jako nowe formy uważać należy.

W ten sposób możnaby przyjąć trzy zasady wytwarzające formę: 1) Natura, 2) Technika, 3) Sztuka.

Gdybyśmy na powyższem założeniu oparli podział Muzeów, to wyróżnilibyśmy trzy typy a mianowicie: 1) Muzea przyrodnicze, 2) Muzea techniczno-przemysłowe, 3) Muzea artystyczne.

Każdy z tych typów mógłby podlegać oczywiście dalszemu różnicowaniu w sposób właściwy jego zakresowi, co nie wchodzi w ramy ogólnej systematyzacji. Wydaje mi się jednak, że w Muzeach artystycznych wydzielić należy już w samem założeniu dwie odrębne grupy, a to w związku z tem, czy występują w nich formy, powstające przez obrazowanie tworów natury, czy też formy, wytworzone przez artystyczne opracowanie wyrobów techniczno-przemysłowych (zgodnie z podstawowemi uwagami, dotyczącemi powstawania formy).

Pierwsza grupa obejmuje obrazy, rysunki i rzeźby, będące w założeniu interpretacją natury, a więc tzw. sztuką czystą (sztuką obrazową). Druga, formy użytkowe, artystycznie opracowane, a więc:

architekturę i przemysł artystyczny. W ten sposób możnaby w Muzeach artystycznych wyróżnić następujące rodzaje: 1) zbiory, obejmujące sztukę czystą, (obrazową), 2) zbiory, obejmujące przemysł artystyczny, 3) zbiory obejmujące architekturę. Uwzględniając uwagi zestawione poniżej możnaby w tym schemacie wprowadzić pewne zmiany i uzupełnienia, coby nas doprowadziło do następującego podziału:

1) Muz. obejmujące twory przyrodnicze,

2) Muz. obejmujące twory techniczno-przemysłowe	rękodzielnicze, fabryczne,

3) Muz. obejmujące twory artystyczne	Sztuka obrazowa (tak zw. czysta)	malarstwo grafika (fotografja) rzeźba
	Sztuka dekoracyjna	dekoracja, reklama
	Architektura	architektura budowl. architektura wnętrza (czyli przem. art.) architek. ogrodnicza

---

Uwagi: Pragnę tu przedewszystkiem poruszyć jedno zagadnienie, będące często źródłem nieporozumień: teoretycy sztuki nie mają ustalonego stanowiska w odniesieniu do przemysłu artystycznego. Uważają go zazwyczaj jako pewną kombinację założeń artystycznych i założeń technicznych, jako coś pośredniego pomiędzy wytwórczością techniczną a artystyczną. Stąd też powstało określenie „sztuki czystej" tj. wolnej od założeń technicznych i „sztuki stosowanej" tj. sztuki, która wyrasta na podłożu technicznem i do tych założeń jest dostosowana. Stanowisko takie jest jednak tylko pozornie słuszne. Polega ono na przeoczeniu faktu, że sztuka nie wyłania ze siebie samej nigdy elementów formy. Elementy te, jak zaznaczyłem powyżej, rodzą się, bądź jako kształty przyrodnicze, bądź jako kształty techniczne, bądź jako kształty geometryczne. Sztuka tzw. czysta czerpie elementy formy przedewszystkiem z przyrody (chociaż nie wyłącznie) i polega na artystycznem ich o b r a z o w e m opracowaniu; architektura i przemysł artystyczny czerpią swoje elementy przedewszystkiem (ale również nie wyłącznie) z dziedziny tworów technicznych i opracowują je artystycznie nie w obrazie, ale w r z e c z y w i s t o ś c i. Kto uważa, że przemysł artystyczny (i architektura) jest kombinacją form technicznych i czynników artystycznych (a nie ich syntezą), ten powinien również uważać, że sztuka „czysta" jest kombinacją form powstałych w naturze i czynników artystycznych do nich „dostosowanych"; ktoby sobie wyobrażał, że sztuka „czysta" powinna dążyć do uwolnienia się od form wyrosłych na założeniach użytkowych, ten musiałby dążyć do uwolnienia tej sztuki również od form powstałych w naturze, ponieważ te formy mają wybitny charakter użytkowy. Ale wtedy musiałby on oprzeć twórczość jedynie na założeniach geometrycznych i wyłoniłby sztukę abstrakcyjną, zimną, mózgową, oder-

waną od życia, ale pomimo to nie uwolnioną od obcych jej czynników (mianowicie geometrycznych). Gdyby zaś chciał się pozbyć i tego „zanieczyszczenia", to przekonałby się, że zamknąłby sobie zupełnie wszelką możność jakiegokolwiek tworzenia. Sztuki nie można tedy „uwolnić" od założeń twórczych poza nią leżących, ponieważ najgłębsza zasada sztuki polega na opracowywaniu, bogaceniu czy zestawianiu kształtów już istniejących. Jeżeli w architekturze i w przemyśle artystycznym trudno pociągnąć granicę pomiędzy zakresem technicznym a artystycznym (czyli pomiędzy formą czysto użytkową a formą artystycznie opracowaną), to w zakresie sztuki tzw. czystej napotykamy na analogiczną trudność. Trudno mianowicie pociągnąć granicę pomiędzy zwykłym, rzeczowym obrazem rzeczywistości a jej obrazem artystycznie opracowanym. Fotografja i odlew gipsowy mogą być bardzo piękne, jeżeli obrazują np. piękne formy, wytworzone w naturze. To, co daje fotografja, czy odlew gipsowy, daje się uzyskać również przez rysunek lub modelowanie, które mogą nie mieć zgoła artystycznych założeń, np. atlasy przyrodnicze i różne ryciny, dążące do maksymalnej objektywności. Jeżeli trudno jest rozstrzygnąć, czy prosty użytkowy garnek zaliczyć do wyrobów czysto technicznych, czy do przemysłu artystycznego, to w tym samym stopniu trudno jest rozstrzygnąć, czy jakieś skrajnie naturalistyczne studjum natury należy do dziedziny sztuki, czy też rzemiosła. Każda sztuka wyrasta z rzemiosła właśnie dlatego, że nie tworzy form elementarnych, a wobec tego, ani w sztuce czystej, ani w przemyśle artystycznym, ani w architekturze nie można wyszukać ostrej granicy pomiędzy rzemiosłem, względnie budownictwem a sztuką. Jeżeliby ktoś chciał ustalać tę granicę na zasadzie poczucia piękna, to popadnie nieuchronnie w zasadnicze sprzeczności i nielogiczności, a przytem nie uzyska żadnego praktycznego rezultatu, ponieważ poczucie piękna nie da się objektywnie kontrolować. Nielogiczności wynikną na tem podłożu, że pojawienie się piękna nie uprawnia zgoła do wcielania danego tworu w zakres sztuki. Istnieje piękno w naturze, istnieje piękno w technice, i wreszcie istnieje piękno w sztuce. Fotografja pięknego pejzażu, czy pięknego człowieka, albo odlew gipsowy pięknej głowy mogą zachwycać, chociaż zgoła do dziedziny sztuki nie należą. Jeszcze jaśniej dowodzą tego kryształy, kwiaty, zwierzęta itp., które nieraz zachwycają nas, nie będąc tworami artystycznemi. Musimy powiedzieć, że manifestuje się w nich piękno naturalne. Że i twory czysto techniczne mogą osiągnąć wysoki stopień piękna, dowodzą liczne konstrukcje czysto użytkowe, jak mosty, tamy, maszyny itp. Piękno, jakie się tu manifestuje, możemy nazwać pięknem technicznem i nie mamy żadnego prawa włączać je w dziedzinę sztuki, zupełnie podobnie, jak nie mamy prawa włączać do tej dziedziny tworów przyrody. Do zakresu piękna artystycznego możemy zaliczyć jedynie te formy, które zostały wytworzone przez człowieka, *dla zadowolenia jego poczucia artystycznego*.

Elementów form artystycznych, jak to już zaznaczyłem, nie stwarza właściwie człowiek (nawet w ornamencie), ale wyprowadza je przez dalsze opracowanie form istniejących, w których manifestuje się już piękno, bądź to naturalne, bądź techniczne.

Omawiając w niniejszej uwadze zakres sztuki pragnę poruszyć jeszcze jedną sprawę, a mianowicie: „sztukę ogrodniczą". Ogród jest pewną formą użytkową, ale może być artystycznie opracowany i wtedy wchodzi w zakres tworów artystycznych. Ogrodnik może być artystą, gdy stwarza plan parku,

grupując drzewa, kwiaty itp. (manifestujące piękno naturalne) ewentualnie również wprowadzając wazony, mosty, baseny itp. (manifestujące piękno techniczne). Jest on również artystą, gdy przez hodowlę rozwija piękno naturalne roślin. Twórczość jego ma ten sam charakter jaki spotykamy w dziedzinie architektury i przemysłu artystycznego. Tych trzech działów (architektura, przem. art. i sztuka ogrodnicza) nie można wogóle od siebie oddzielić; zasada wszędzie tu jest tasama i najracjonalniej byłoby cały ten zakres ująć wspólną nazwą: „architektury“. W łonie tak pojętej architektury możnaby wyróżnić trzy działy, zazębiające się wzajemnie bardzo silnie, a mianowicie: 1) architekturę budowlaną, 2) przemysł artystyczny, którego różne działy można ująć razem pod nazwą: „architektury wnętrza“ i 3) architekturę ogrodniczą.

Wprawdzie możnaby zarzucić powyższemu ujęciu, że nie zgadza się z charakterystyką sztuki czystej (obrazowej) w odróżnieniu do przemysłu artystycznego i architektury, którą podałem poprzednio. Powiedziałem tam mianowicie, że sztuka czysta wyrasta na podłożu form, stworzonych przez naturę, które obrazuje, a przemysł artystyczny na podłożu form technicznych, czyli użytkowych, które same w sobie artystycznie rozwija i opracowuje. Otóż: sztuka ogrodnicza rozwija się zasadniczo na podłożu form wytworzonych przez naturę i z tego względu ma założenie pokrewne sztuce czystej. Myślę jednak, że zaliczenie sztuki ogrodniczej do zakresu sztuki czystej niezgodne jest z naszem poczuciem. Wynika stąd, że istotna charakterystyka sztuki czystej w odróżnieniu do architektury i przemysłu art. nie tkwi w tem, że sztuka czysta posługuje się przedewszystkiem formami powstałemi w naturze, a architektura i przem. art. formami wytworzonemi przez człowieka, ale w tem, że sztuka czysta przedstawia formy, odtwarza je, obrazuje, podczas gdy architektura i przem. artystyczny opracowuje je same w sobie. Jeżeli tę charakterystykę przyjmiemy jako najbardziej miarodajną, to sztukę ogrodniczą dołączymy do działu architektury i przem. art. jako trzecią gałęź tej grupy.

Trudniej załatwić problem dekoracji n. p. teatralnej. Ten dział twórczości artystycznej łączy w sobie poniekąd założenia charakteryzujące zakres sztuki tak zw. czystej, czyli obrazowej, z założeniami charakteryzującemi architekturę, przemysł artystyczny i sztukę ogrodniczą; równocześnie posiada on jednak pewne zupełnie swoiste założenia. Należy go więc ująć jako dziedzinę pośrednią, przyznając mu częściowo także obywatelstwo w obu sąsiednich zakresach.

Dekorator teatralny komponuje n. p. jakieś wnętrze, a więc architekturę, sprzęty, kostjumy i t. d. Zdawałoby się więc, że twórczość jego odpowiada ściśle założeniom, jakie występują w zakresie architektury i przemysłu artystycznego; a jednak wprowadza on tu czynnik obcy właściwej architekturze. Formy jakie tworzy dekorator „udają“ tylko formy użytkowe, ale nie są niemi w rzeczywistości. Szafa nie służy do przechowywania przedmiotów, otomana nie służy do odpoczynku, biurko nie służy do pracy i t. d. Odpadają więc postulaty użytkowości, konstrukcji, szczerości materjału, obowiązujące w rzeczywistej architekturze (i przem. art.), a na ich miejsce występują inne, a mianowicie dążenie do wywołania pewnego nastroju, odpowiadającego danej scenie dramatu. Dekorator może ustawić na scenie umyślnie sprzęty za wielkie, aby przytłaczały aktora, albo sprzęty za małe; może wydłużyć otomanę niepomiernie, może zupełnie dowolnie pogrubić kolumnę i t. d., jeżeli to spotęguje wrażenie odpowiadające toczącej się akcji dramatu. W rzeczywistej

architekturze takie nielogiczności byłyby szkodliwe, w dekoracji właśnie na nich opierać się może istota twórczości. Dekorator ustawia swoje formy jak malarz ustawia porcelanę, owoce, tkaniny i t. p. w martwej naturze, niezależnie od ich rzeczywistego sensu i z tego względu zbliża się w swoich metodach do metod właściwych malarstwu sztalugowemu (a więc sztuce czystej). Z drugiej strony różni się on od malarza sztalugowego tem, że formy te może opracowywać same w sobie, tak jak architekt i nie musi ograniczać się do ich obrazowego przedstawienia. Nie stwarza on przytem pełnej całości, niezależnej od tego, co jest poza ramami, jak to w zasadzie czyni malarz sztalugowy, ale podporządkowuje się potrzebom danego dramatu.

Dekoracja sceniczna jest najcharakterystyczniejszym reprezentantem pewnego działu twórczości, który można nazwać sztuką dekoracyjną (względnie reprezentacyjną). Do tego działu zaliczyć można jubilerstwo, większość paramentów kościelnych, dalej nagrobki, pomniki i t. p. Jak wspomniałem, nie da się pociągnąć ostrej granicy pomiędzy tak pojętym działem dekoracyjnym, a architekturą z jednej, a sztuką czystą z drugiej strony. Pomimo jednak tego zazębienia, istnieje potrzeba wydzielenia tego zakresu, ponieważ wykazuje pewne założenia swoiste, niezgodne z obydwoma sąsiedniemi dziedzinami sztuki.

Pokrewne założenia odnajdujemy jeszcze w innej dziedzinie, bardzo znamiennej dla współczesnej epoki, a mianowicie w dziedzinie reklamy. Istnieją przedmioty reklamowe, architektura reklamowa, obrazy reklamowe, reklamowe kompozycje witryn sklepowych, reklama świetlna i t. d. I ten dział zazębia się ze sztuką czystą, z jednej — z architekturą z drugiej strony, ale wnosi również pewne czynniki obce obydwom tym zakresom: Nie stwarza rzeczywistych form użytkowych, jak architektura, i nie określa sam siebie, jak obraz sztalugowy, ale podporządkowuje się wymaganiom, w stosunku do samego tworu zewnętrznym i obcym. Zdaje mi się, że obydwie te dziedziny należy wydzielić jako osobną grupę, zadając jej jakieś wspólne określenie n. p. „sztuki dekoracyjnej". Byłoby racjonalniej nazwać tę dziedzinę „sztuką stosowaną", gdyż tutaj istotnie sztuka oddaje się na usługi, czyli „stosuje się" do założeń poza nią leżących, i to do tego obcych samej istocie formy.

W obydwóch omawianych obecnie zakresach (zarówno w sztuce dekoracyjnej jak reklamowej) można wyróżnić dziedziny odpowiadające z jednej strony sztuce czystej, z drugiej zaś architekturze. Istnieje tedy malarstwo dekoracyjne oraz rzeźba dekoracyjna — i istnieje architektura dekoracyjna (czyli reprezentacyjna n. p. mauzoleum) i przemysł artystyczny dekoracyjny (tak zw. Kleinkunst); z drugiej strony istnieje malarstwo reklamowe (n. p. afisze), rzadziej rzeźba reklamowa i wreszcie istnieje architektura reklamowa (n. p. kioski i pawilony wystawowe) i przemysł artystyczny reklamowy (n. p. opakowania towarów). Powyższego podziału, dotyczącego sztuki dekoracyjnej nie uwzględniłem w tablicy schematycznej umieszczonej na str. 15, dla uproszczenia obrazu.

Możnaby sobie wyobrazić, że do tej grupy należy wcielić również i ornament, ponieważ odpowiada charakterystyce powyżej podanej. Takby było istotnie, gdyby ornament stanowił samoistną dziedzinę twórczości, oraz gdyby czynniki określające go były obce samej jego wewnętrznej treści. W rzeczywistości ornament jest nierozłączny od architektury, względnie od przemysłu artystycznego i jest tylko ich dopełnieniem. Cały sens dobrego ornamentu wyczerpuje się w tem, że wyraża, czy podkreśla formę, na której występuje. Czynniki określające or-

nament są wobec tego ściśle związane z jego treścią. Nie może tedy istnieć muzeum ornamentu i musi on stanowić integralną część zbiorów architektury względnie przemysłu artystycznego.

Dla uzupełnienia obrazu należałoby omówić jeszcze jedną dziedzinę, a mianowicie przedmioty, nie będące samoistnemi formami, ale powstałe jako mechaniczne odtworzenie form. Do tej dziedziny należą przedewszystkiem: fotografja i odlewy gipsowe. Nie wydaje mi się, aby było pożądanem, twory te wydzielić jako osobną grupę przy omawianiu podstawowego podziału. Jeżeli np. fotografja traktowana jest z technicznego punktu patrzenia, to należy do rzędu form technicznych, jeżeli zaś za miarodajną uznajemy nie samą fotografję, i jeżeli traktujemy ją jako środek tylko, służący do uzmysłowienia rzeczy fotografowanej, to wtedy wchodzi ona w zakres działu bądź przyrodniczego, bądź technicznego, bądź wreszcie artystycznego, zależnie od tego, do jakiego działu zaliczymy formę fotografowaną. Gdybyśmy wreszcie fotografję traktowali jako samoistną sztukę, to wtedy weszłaby ona w zakres tworów artystycznych i to, zdaniem mojem, w zakres sztuki czystej, ponieważ obrazuje istniejące twory, a nie jest artystycznem opracowaniem formy użytkowej. Wcielenie fotografji do dziedziny sztuki spotka się niewątpliwie ze sprzeciwem większości teoretyków sztuki oraz artystów. Myślę jednak, że sprzeciw ten jest zupełnie nieuzasadniony, Polega on na złudnem mniemaniu, jakoby sztuka tworzyła elementy formy. Jeżeli zważymy, że wszelka zasada kompozycji polega przedewszystkiem na „składaniu" (com-ponere) to będziemy zmuszeni uznać, że przez odpowiednie składanie i umiejętne opracowanie fotografji mogą w zasadzie powstać twory artystyczne (stawiając tę zasadę, nie przesądzam oczywiście pytania, czy takie twory już istotnie powstały). Podobnie też nie można odmówić założeń artystycznych ogrodnikowi, który projektuje park „składając" go z drzew i kwiatów, wytworzonych przez przyrodę.

Nie omawiając podziału w zakresie przyrody i techniki pragnę nawiasowo zaznaczyć, że byłoby może pożądanem, aby w dziale technicznym wyróżnić przedewszystkiem dwie grupy, a mianowicie: wytwórczość rękodzielniczą i wytwórczość fabryczną. Podział ten możnaby przeprowadzić na tej zasadzie, że w rękodziele nie używa się popędowej siły mechanicznej. Takie ujęcie jest jednak dosyć sztuczne, ponieważ obecnie rękodzieło posługuje się bardzo często motorami. Przyjąwszy powyższą zasadę podziału należałoby więc wszystkie tego rodzaju wytwórnie wcielić do zakresu produkcji fabrycznej. Pomimo tej trudności, uważałbym to rozróżnienie za celowe, a to z tego względu, że oddawałoby dobre usługi przy klasyfikacji zbiorów np. etnograficznych. Możnaby je mianowicie oznaczyć jako wytwory rękodzielnicze, (z dodatkiem „ludowe") i artystyczne, uporządkowane podług zasady geograficznej.

Powyżej naszkicowany podział Muzeów (str. 15) oparty wyłącznie na trzech zasadach powstawania formy, nie wyczerpuje jednak, jak zaznaczyłem zagadnienia. Wystarczy wziąć pod uwagę Muzea etnograficzne, Muzea regjonalne, Muzea historyczne, Muzea odlewów gipsowych, aby się przekonać o konieczności uwzględnienia drugiej kategorji założeń, wzmiankowanej na początku niniejszych rozważań.

Oprócz źródła powstawania samej formy, uwzględniają Muzea, i to nieraz pierwszoplanowo, czynniki określające wzajemny związek form zgromadzonych. Wchodzą tu przedewszystkiem w grę podstawowe kategorje układu materjalnego a mianowicie: 1) czas, 2) przestrzeń, 3) cechy tkwiące w samym materjale (względnie inne czynniki określające charakter formy niezależnie od czasu i przestrzeni).

Wychodząc z tej zasady rozróżnić można trzy rodzaje komasowania oraz porządkowania okazów, a mianowicie:

1) Porządek historyczny,

2) Porządek geograficzny,

3) Porządek rzeczowy (podług rodzaju materjału, względnie innych właściwości samej formy).

Odnośnie do punktu trzeciego będzie występował w Muzeach technicznych i artystycznych w zasadzie podział podług materjału w ścisłym tego słowa znaczeniu; w Muzeach przyrodniczych sprawa komplikuje się jednak. Minerały porządkowane bywają podług materjału, ale rośliny i zwierzęta wymagają innego układu. Występują tu np. gatunki, rodzaje itp. Zdaje mi się, że tę zasadę można ująć za odpowiednik materjałów w zakresie organizmów żywych. Wprowadziłem tu określenie „porządek rzeczowy" i tem określeniem oznaczam ogólnie tę trzecią zasadę porządkowania, niezależną od czasu i przestrzeni.

Można sobie pomyśleć Muzeum historyczne, w którem zebrane są razem przedmioty, zarówno artystyczne, jak czysto techniczne, obrazujące określoną epokę. Pożądane tam będą również pamiątki, nie posiadające zgoła żadnego znaczenia ani technicznego, ani artystycznego, wyłącznie na zasadzie ich przynależności do danej epoki.

Często też bywają Muzea organizowane wybitnie na zasadzie geograficznej. Należą do tej grupy np. Muzea krajoznawcze. W zbiorach takich mogą być zgrupowane razem różne przedmioty, zarówno przyrodnicze, techniczne, jak artystyczne, na tej zasadzie, że są charakterystyczne dla danej okolicy.

Wreszcie można sobie wyobrazić Muzea organizowane na zasadzie materjału. Możnaby np. zestawić razem wszystko, co dotyczy drzewa; a więc: drzewo w przyrodzie, dalej — przeróbki drzewa, jego zastosowanie do różnych celów itp.

Widzimy więc, że obok omówionego na początku podziału Muzeów (opartego na źródle formy) istnieje potrzeba podziału opartego na innych założeniach (na wzajemnem stosunku form,

w związku z czasem, przestrzenią i materjałem). Pierwsza zasada doprowadziła nas do podziału na trzy grupy: 1) Muzea przyrodnicze, 2) Muzea techn. przemysłowe, 3) Muzea artystyczne (przytem omówiliśmy dalsze rozczłonkowanie działu artystycznego). Druga zasada doprowadziła nas również do podziału na trzy grupy, a mianowicie: 1) Muzea organizowane na zasadzie historycznej, 2) Muzea org. na zasadzie geograficznej, 3) Muzea org. na zasadzie rzeczowej.

W rzeczywistości trudno spotkać takie zbiory, któreby dały się w pełni określić jedną z tych sześciu zasad. Do takich należą np. zbiory przyrodnicze, albo techniczno-przemysłowe; ale tam, gdzie występuje czynnik artystyczny, czy pamiątkowy, sprawa komplikuje się niepomiernie, tak, że żadne z tych sześciu określeń nie wystarcza dla scharakteryzowania istotnych założeń danego Muzeum. Skomplikowane warunki, zmieniające się potrzeby, krzyżujące się prądy, powodują, że zazwyczaj w każdem Muzeum splatają się ze sobą różne założenia. Każde więc zbiory można najczęściej zaliczyć do kilku z powyżej ustalonych grup równocześnie. Najbardziej zaś komplikuje sprawę ta okoliczność, że równocześnie uwzględnić trzeba prawie zawsze zarówno pierwszy podział, odnoszący się do źródła formy, jak i drugi, odnoszący się do zasady przyjętej przy komasowaniu oraz porządkowaniu zbiorów. Zdaje mi się jednak, że w zasadzie możnaby sprawę rozwiązać w ten sposób, że pierwsza zasada (źródło formy) decyduje o rodzaju zgromadzonych przedmiotów, druga zaś o sposobie ich uporządkowania. Stosując powyższą metodę do konkretnie istniejących przykładów możnaby np. w taki sposób określić istniejące w Krakowie zbiory.

Muzeum Narodowe:

Źródło formy artystyczne (sztuka obrazowa i przemysł artystyczny). Uporządkowanie historyczne.

Muzeum Etnograficzne:

Źródło formy techniczne (przem. rękodz. ludowy) i artystyczne. Uporządkowanie geograficzne.

Muzeum Przemysłowe:

Źródło formy artystyczne (przem. artystyczny). Uporządkowanie podług materjału.

Muzeum Przyrodnicze:

Źródło formy przyrodnicze. Uporządkowanie rzeczowe (podług gatunków).

Podział oparty na takiej zasadzie ma tę stronę ujemną, że podkreśla przedewszystkiem źródło powstania formy, a charakter historyczny, etnograficzny, względnie rzeczowy uwzględnia tylko drugoplanowo jako zasadę porządkowania. W rzeczywistości istnieją zbiory, które właśnie tę drugą zasadę wysuwają na pierwszy plan (np. Muzea krajoznawcze). Gdybyśmy chcieli ten stan rzeczy w pełni uwzględnić, to należałoby obie zasady postawić jako równorzędne i wtedy otrzymalibyśmy sześć zasadniczych rodzajów zbiorów, a mianowicie:

1) Przyrodnicze, 2) Techniczno-przemysłowe, 3) Artystyczne, 4) Historyczne, 5) Geograficzne, 6) Rzeczowe.

Sprawa przedstawiałaby się w ten sposób, że przy pewnych Muzeach zasadę porządkującą (4, 5, 6) należałoby wysunąć na pierwsze miejsce, a zasadę określającą formę (1, 2, 3) postawić na drugiem miejscu, np.:

Muzeum Krajoznawcze możnaby określić: Główna zasada: geograficzna. Pochodzenie form: techniczne, artystyczne i przyrodnicze.

Muzeum Wojskowe: (w ujęciu pamiątek) możnaby określić: Główna zasada: historyczna (pamiątki wojenne). Pochodzenie form: techniczne (ewentualnie także artystyczne).

Muzeum Etnograficzne możnaby określić: Główna zasada geograficzna. Pochodzenie form: techniczne (przemysł rękodzielniczy, ludowy) i artystyczne.

W wielu wypadkach sprawa przedstawia się w ten sposób, że mając do rozporządzenia pewien określony kompleks okazów można wysuwać na czoło bardzo różne zasady. I tak np. mając okazy przemysłu artystycznego, można jako zasadę porządkującą, wysunąć, bądź to moment rzeczowy, a więc uporządkować okazy podług materjałów, bądź też moment historyczny, a więc uporządkować okazy podług stylów. Która z tych dwóch zasad porządkowania zostanie uwzględniona, zależy od punktu patrzenia. Każda forma architektoniczna (a właściwie każda forma artystyczna wogóle) posiada dwojaki aspekt. Posiada ona mianowicie pewien „typ“ związany z materjałem, i pewien „styl“ związany z podłożem kulturalnem — uzależnionem oczywiście od czasu i miejsca. Pod względem „typu“ można tedy rozróżniać architekturę drewnianą, ceglaną, kamienną, żelazo-betonową itp., a rozróżnianie to nie stoi w żadnym bezpośrednim związku z podziałem na „style“. W przemyśle artystycznym możemy rozróżniać formy ceramiczne, tekstylne, ko-

szykarskie, metalowe itd., również zupełnie niezależnie od „stylów“. Nawet w malarstwie sztalugowem moglibyśmy rozróżniać malarstwo akwarelowe, pastelowe, olejne itd. (albo malarstwo pejzażowe, batalistyczne, portretowe, martwe natury itd.). Każda forma artystyczna posiada dwa aspekty i żadnemu z nich nie można przyznać większej istotności. Bez „typu“ nie może powstać żadna forma wogóle (poza formami geometrycznemi), i dlatego nie może istnieć forma jedynie „stylowa“ — taksamo nie może istnieć forma artystyczna, zupełnie pozbawiona czynnika „stylu“, ponieważ zawsze istnieje jakaś kultura duchowa, która musi się koniecznie na twórczości odcisnąć.

„Typ“ i „styl“ są nierozłączne i stanowią dwa oblicza jednej i tejsamej jedności. Właśnie bowiem synteza tych dwóch czynników warunkuje pojawienie się każdej rzeczywistej formy artystycznej.

Na każdą formę artystyczną możemy tedy patrzeć zarówno pod kątem widzenia „typu“, jak pod kątem widzenia „stylu“, a właściwie, wtedy tylko obejmujemy naprawdę jej treść, gdy ujmujemy oba te aspekty równocześnie — gdy wyczuwamy ich wzajemny stosunek — ich syntezę.

Ponieważ jednak przy porządkowaniu zbiorów nie można obu tych aspektów uwzględnić równocześnie i w równym stopniu, zmuszeni jesteśmy jeden z nich wysunąć jako naczelny. Jestto jednak jednostronność, wynikająca z konieczności i w żadnym razie nie można twierdzić, że uporządkowanie podług materjałów (na zasadzie „typu“) jest dla tworów artystycznych niewłaściwe.

Najczęściej też występuje w Muzeach artystycznych kompromisowe łączenie obu stanowisk, przeprowadzone w różny sposób. Ogólny podział zbiorów artystycznych bywa tedy czasem rzeczowy (podług typów) a dopiero w ramach każdego z tych działów rzeczowych występuje układ historyczny, względnie geograficzny (w związku ze stylami).

Widzimy np. w Muzeum artystycznem zgrupowane: osobno ceramika, osobno zaś szkło, tkaniny, obrazy itd. Dopiero w obrębie poszczególnego działu np. działu tkanin, występuje przypuśćmy układ historyczny, a w obrębie innego działu, np. porcelany, występuje przypuśćmy podział geograficzny, (to znaczy podział na porcelanę wiedeńską, saską, chińską itd.); przytem w dziale obrazów może znowu okazać się pożądany podział rzeczowy (n. p. na akwarele, pastele, obrazy olejne i t. d.). Widzimy więc, że sprawa

jest bardzo skomplikowana i, że nawet w jednych zbiorach artystycznych może się okazać pożądanem wprowadzenie różnych zasad w różnych grupach przedmiotów.

Każde Muzeum stanowi odrębny organizm indywidualny, zależny od rodzaju zgromadzonego materjału, od potrzeb i warunków, od *pomieszczenia* itd. Zarząd Muzeum musi więc uwzględnić wszystkie te czynniki przy rozkładzie materjału i przyjąwszy pewną zasadę dla podziału ogólnego, nie powinien się jej niewolniczo trzymać przy dalszem rozczłonkowywaniu, dla samej martwej jednolitości, ale przeciwnie — ma on zupełne prawo wprowadzać w poszczególnych zakresach różne zasady, pamiętając o tem, że każda forma artystyczna ma właśnie dwa aspekty, i że ideałem byłoby uwzględnienie równoczesne i równorzędne obu tych aspektów — a wysuwanie na pierwszy plan jednego z nich jest zawsze jednostronnością, którą usprawiedliwia jedynie konieczność.

Reasumując rozważania powyższe, uważam, że podział Muzeów możnaby oprzeć na sześciu wyróżnionych powyżej określeniach, a mianowicie: na trzech, odnoszących się do źródła formy, i trzech innych, odnoszących się do wzajemnego stosunku form:

1) Twory przyrodnicze, 2) twory techniczno-przemysłowe, 3) twory artystyczne,

1) Porządek historyczny, 2) porządek geograficzny, 3) porządek rzeczowy.

Każde Muzeum da się oznaczyć przez równoczesne uwzględnienie obu tych rodzajów określeń, przyczem za ważniejsze możnaby przyjąć to, które zostanie wymienione na pierwszem miejscu.

W ten sposób już ta najogólniejsza klasyfikacja, oparta na sześciu określeniach, prowadzi do wyróżnienia wielkiej ilości rodzajów zbiorów, tembardziej, że trzy pierwsze określenia wymagają niezbędnie dalszego, bardziej szczegółowego podziału (jak to zostało przeprowadzone odnośnie do tworów artystycznych). Natomiast klasyfikacje Muzeów, przeprowadzone na zasadzie kilku, czy kilkunastu typów, będą zawsze sztuczne i w praktyce niewygodne; będą one kryły w sobie zawsze sprzeczności i nielogiczności nie dające się wyrównać.

★ ★ ★